

Голландский офорт 17 века

7.

Очерки по истории и технике гравюры





Голландский офорт 17 века

Dutch Engraving: 17th Century

7.

Москва
«Изобразительное искусство»
1987

Автор текста и составитель *Е.С.Левитин*

В 1612 году в гарлемскую Гильдию св. Луки вступили одновременно три художника, творчество которых открывает собой все дальнейшее развитие голландского офорта: Эсайас ван де Вельде, Виллем Бейтевег и Геркулес Сегерс. Их роль в сложении пейзажа в офорте далеко не равноценна, так же, как и их художественная одаренность, но в отличие от многих позднейших голландских граверов место каждого из них в истории графики особое и очень индивидуальное.

Немногочисленные офорты Эсайаса ван де Вельде — это, собственно, начало всего голландского пейзажа в графике. Для гравюры Голландии Э. ван де Вельде сыграл примерно ту же роль, что Х.Аверкамп в живописи: при всей своей простоте, даже наивности, его офорты определили основную линию офортного пейзажа в Голландии.

В чрезвычайно характерном для него «Зимнем пейзаже» мы видим те черты, которые после Э. ван де Вельде стали наиболее стабильными для пейзажных работ голландских офортистов: небольшой размер листа, подчеркнуто горизонтальный формат, оживление самого ландшафта полустаффажными человеческими фигурами, даже сами элементы и мотивы изображения — небо, занимающее в композиции значительное место, плоский горизонт, ветряные мельницы, крыши хижин.

Именно у Э. ван де Вельде впервые появляются и естественность пейзажной композиции, и то сочетание длинных параллельных линий и коротких штришков, которое позволяет голландцам как бы лепить формы и объемы, не упуская из виду цельности самого пейзажа, наконец то ощущение уюта, настроение деревенской примитивности и неторопливости, которые характерны для офортов А.Остаде, Зеемана, Я. ван Акена, А.Ватерло. Гравюры Э. ван де Вельде могут показаться нам излишне робкими, но сравнение их с панорамами Ханса Боля, Пауля Бриля, с гравюрами круга Питера Брейгеля Старшего обнаруживает качества конкретности, ненавязчивой лиричности, наконец, человечности, которые были чем-то совершенно новым для нидерландской гравюры.

Но характерно, что все эти, если так можно сказать, открытия Эсайаса ван де Вельде сразу же становятся общим местом в офортном пейзаже: у офортистов, работающих в этом русле, монотонность часто оборачивается скукой, простота мотива становится штампом, достоверность начинает выглядеть описательностью. И хотя даже в пейзажах Рембрандта можно уловить слабые отзвуки ландшафтных принципов Э. ван де Вельде, наиболее значительными из мастеров голландского пейзажа оказались те, чье творчество несло как бы оппозиционные этим принципам качества. И первым из них был сверстник Э. ван де Вельде — Виллем Бейтевег.

Один из крупнейших художников Голландии начала 17 века, Бейтевег оказывается фигурой нелегко определяемой. Недолго живший (он умер, когда ему было немногим более 30 лет), он с равным успехом работал и в гравюре, и в рисунке, и в живописи, но при этом существенно, что его офорты так же непохожи на его рисунки, как и последние — на его картины. Бейтевег был очень одарен, он обладал чрезвычайно острым взглядом. За всеми его работами угадывается ироническое мировосприятие, вкус к гротеску (недаром он был прозван современниками «хитроумным Виллемом»), известно о его любви к театру и о знакомстве с комедиографом Бредеро.

Бейтевег оставил не слишком много офортов, но они характерны своеобразием, несхожестью с работами современников. В его пейзажных офортах, изданных в виде серии в 1621 году, привлекает необыкновенная графическая свежесть и ясность. Это не скрупулезная примитивность Э. ван де Вельде, а настоящая графичность и одновременно результат единства целостности и непосредственности ви́дения, стремления к своеобразию выражения.

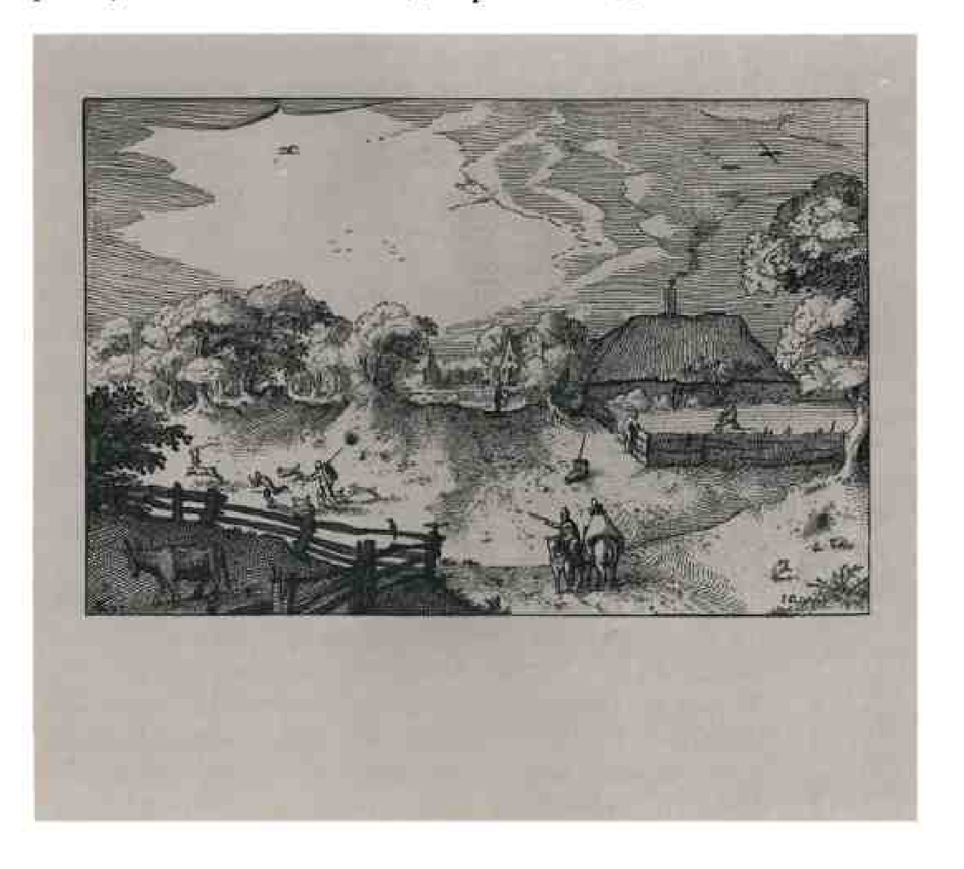
Его мотивы, казалось бы, на редкость неприхотливы — кустарник у канала, опушка леса, хижина у дороги, и вместе с тем в воплощении этих мотивов мы чувствуем какой-то оттенок нарочитости, почти причудливости. Деревья живут своей жизнью, естественно изгибаются, переплетаются, растут, но штрихи, их обрисовывающие, то извилистые и скользящие, то пронзительно отрывистые, слагаются в какое-то декоративное круже-

во, как бы заслоняющее от нас сам мотив, более того — саму жизнь природы. В каждой из гравюр есть фигурка крестьянина, но это не только не обитатель этого ландшафта, это даже и не стаффаж: фигура человека совершенно растворена в выразительности графических ритмов.

В настойчивой напряженности, с какой Бейтевег стремится увидеть мотив, но выразить при этом лишь свое восприятие этого мотива, в подчинении пристального и живого наблюдения декоративной схеме, в гротеске, почти произволе соединения острой выразительности с удивительной отвлеченностью — во всем этом есть и отзвуки маньеризма. Но подобные черты стиля Бейтевега явно имели и сознательный оттенок: это была одна из возможностей отойти от чистой изобразительности, выразить в первую очередь свое мироощущение, достичь передачи некой эмоциональной атмосферы, особой поэтичности, то есть преодолеть трезвость и заземленность, столь свойственные в массе своей голландским художникам. То, что это было для него в большой степени программно, можно видеть и в других офортах Бейтевега, относящихся к иному жанру. Таков, например, офорт «Вирсавия, читающая письмо» (ок. 1620), где при всей традиционности мотива (старуха, передающая письмо; Давид, глядящий в окно) главную роль играет свет, живущий в гравюре как бы независимо от форм и предметов, не моделирующий объемы, а расчленяющий их, подчиняющийся не логике рассказа или изображения, а прихотливости собственного движения. И это динамическое начало, воплощенное с такой свободой и иронией, снижая повествовательные качества офорта, неизмеримо повышает его эмоциональную выразительность.

Конечно, Бейтевег уступает в своей художественной значительности и исторической роли и Сегерсу, и Рембрандту, и Рейсдалю. Но именно он предвосхитил некоторые из основных их приемов и качеств стиля: вспомним при этом, что Сегерс был знаком с Бейтевегом, а Рембрандт не только имел в своей коллекции его гравюры, но и рисовал с них еще в юности.

Однако творчество Бейтевега можно отнести к самому раннему, как бы к вводному, периоду голландского офорта, времени сравнительно робкого нащупывания путей и возможностей самой гравюры, сложения основных жанров пейзажа в офорте, тесной еще связи самой офортной техники с резцовой гравюрой. Графическое искусство Э. ван де Вельде, В.Бейтевега и почти всех офортистов начала века характеризуется чрезвычайной камерностью, неопределенностью поэтической интонации, временами излишним простодушием. На этом этапе офорт еще следует то за живописью, то за рисунком. Нужен был сильный художественный импульс, яркая индивидуальность, фанатический интерес к офорту, чтобы гравюра в Голландии стала в один ряд с «большим искусством». Именно эти качества воплотились в личности и творчестве Геркулеса Сегерса. Работы Сегерса поражают своей неожиданностью. Они ни с какой точки зрения не похожи на гравюры других художников: вместо лирической умиротворенности — трагическое и бурное мироощущение, вместо портрета локальной местности — грандиозные и фантастические панорамы, вместо светлых ландшафтов с бледным

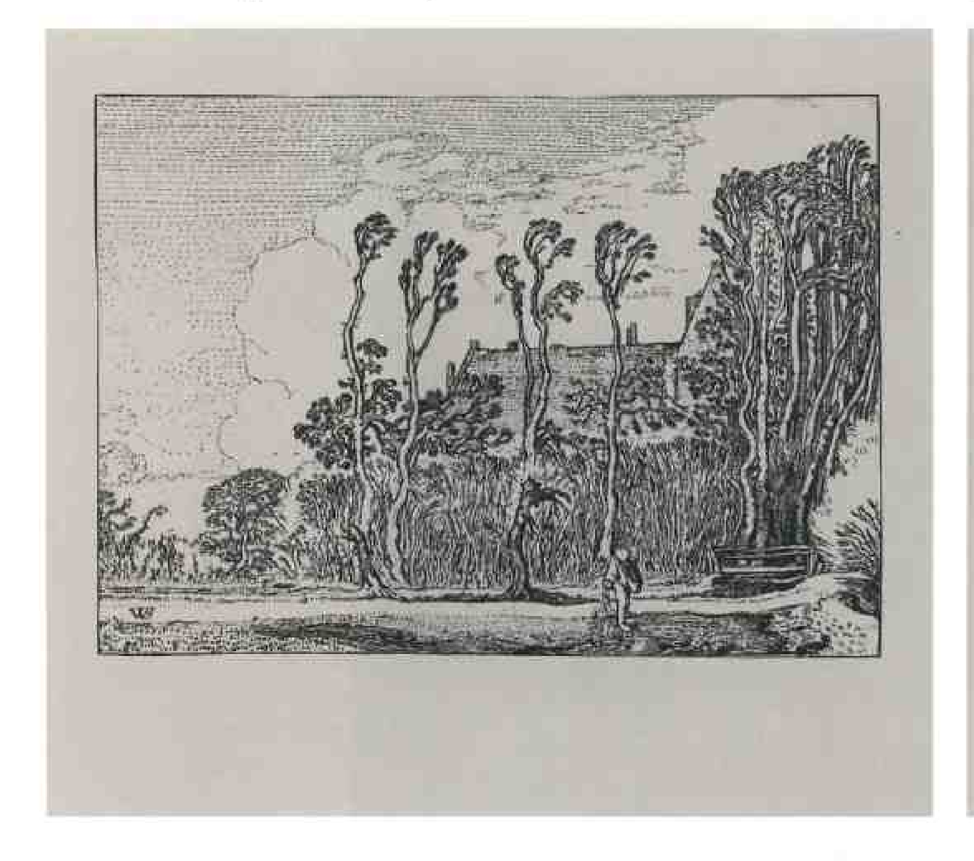


156.
Э. ван де Вельде
Деревушка. Около 1620

рассеянным светом — жуткие ночные видéния, и при всем этом еще резкое преобладание в творчестве Сегерса гравюры над живописью и рисунком, неутомимое экспериментаторство и, наконец, то, что поражает прежде всего — цвет в офорте.

Мы очень мало знаем о жизни и личности Сегерса, как почти ничего не известно о хронологии и последовательности его творчества, но его работы выявляют яркий и странный образ художника.

Его офорты сразу же удивляют необычным соединением широты пейзажных мотивов с постоянством эмоции и мироощущения. Действительно, в отличие от всех современников-пейзажистов Сегерс в своих офортах изображает равнинные и горные пейзажи, лесные ландшафты соседствуют у него с морскими, городской вид — с широчайшим панорамным зрелищем, а романтическая руина — с детальной зарисовкой отдельного дерева или даже ветки. И при этом почти все его гравюры пронизаны в равной степени чувством неудовлетворенности, взволнованности, тревоги, драматизма.



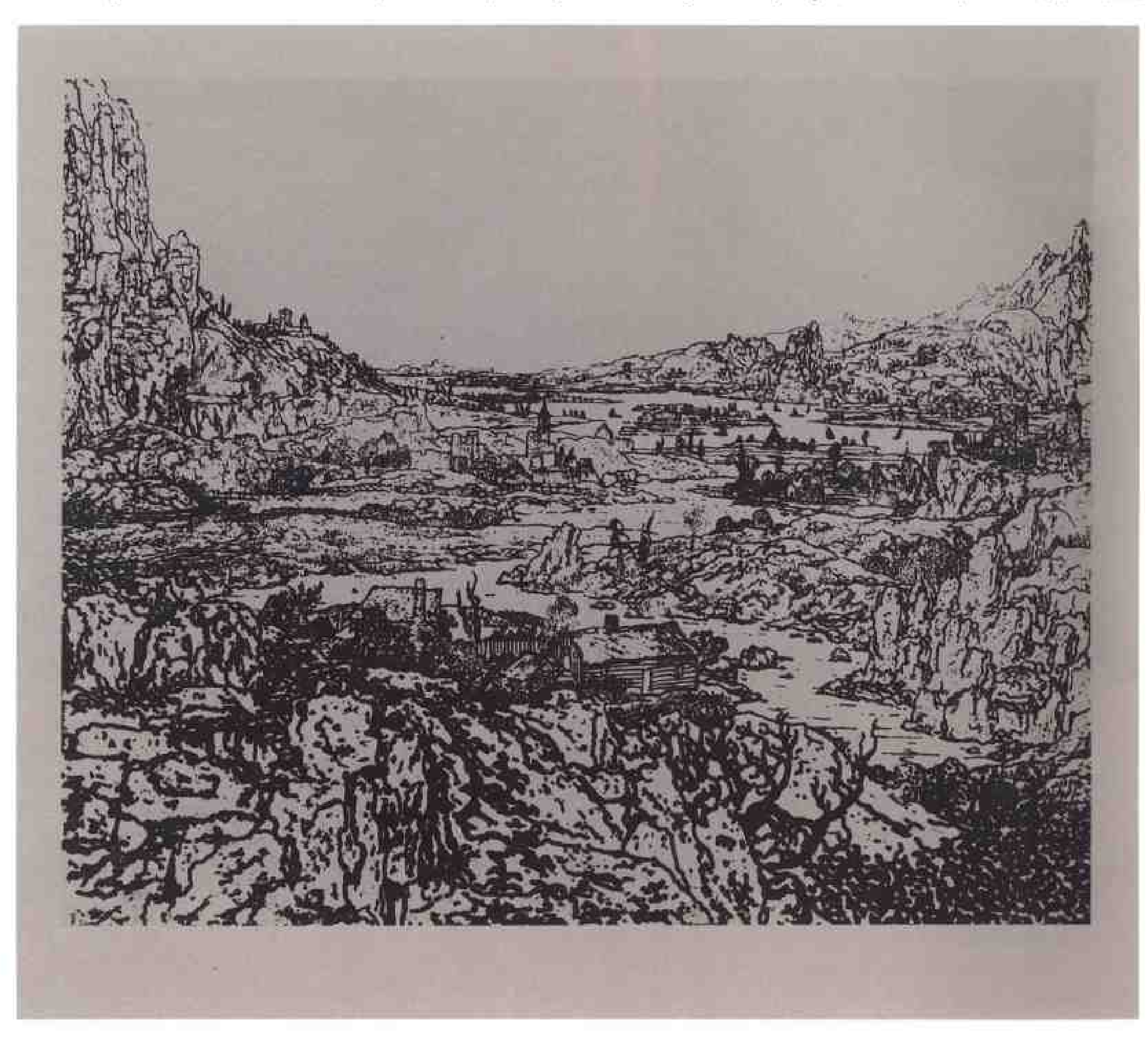


157.
В. Бейтевег
Сеятель. 1621

158.
В. Бейтевег
Дорога на краю леса. 1621

Может быть, только самые ранние его офорты лишены этого драматического напряжения. Листы эти, выдающие знакомство с офортами Бейтевега, характерны ясно различимым линеарным началом, интересом к локальности мотива («Руина», «Хижина в лесу», «Лесная дорога»), пристальным вглядыванием в жизнь природы. Но, вместе с тем, уже здесь предчувствуется позднейшая экспрессивность и субъективность сегерсовских офортов: и в том, как линии сплетаются в почти орнаментальный мотив, и в том, что уже здесь Сегерс начинает вводить в изображение цвет, причем цвет («Лесная дорога»), сильно воздействующий на эмоциональную интонацию гравюры.

Его лесные пейзажи, такие, как «Лесная ферма», характерны усиливающимся эмоциональным началом: художник как бы входит внутрь природы; растения, деревья, сам лес полностью обступают его; он всматривается в каждую деталь, и штрих его становится на редкость гибким, послушным, зарисовывающим каждый листок, каж-

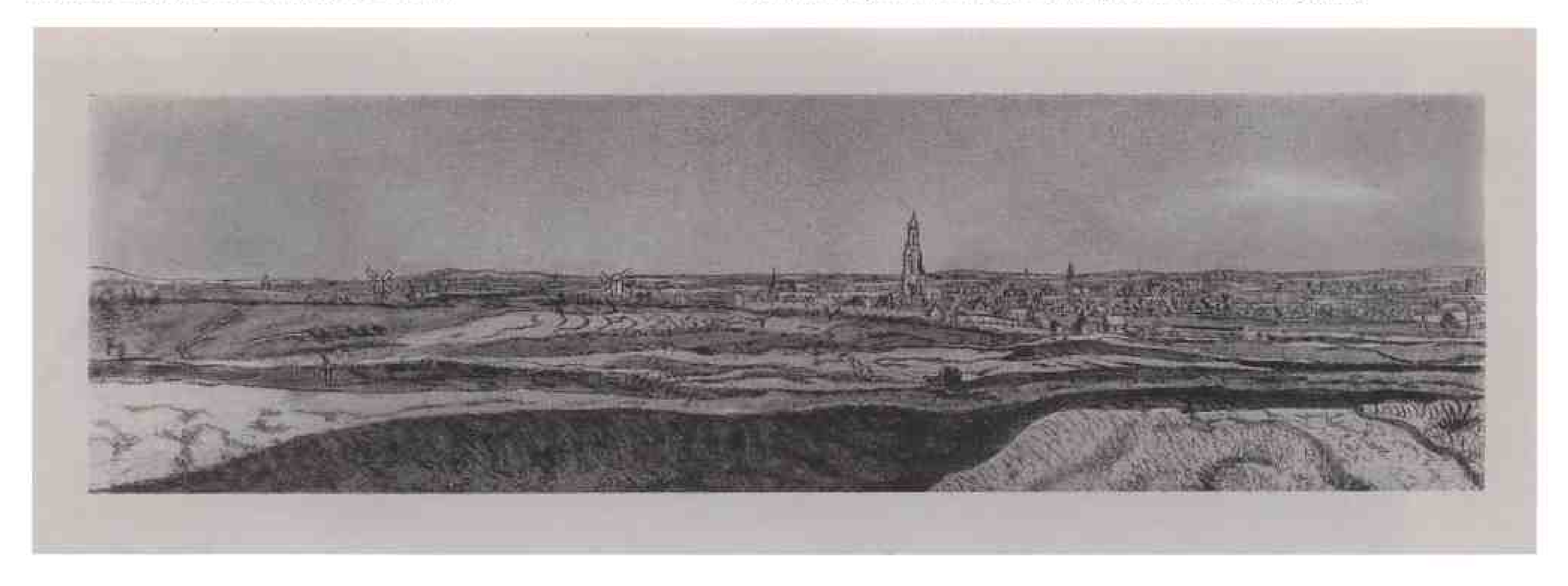


159.
Г. Сегерс
Река в долине

160.
Г. Сегерс
Вид на Амерсфоорт

дый изгиб ветки, каждую неровность земли. Но все эти линии не дробят изображения, они складываются в компактную массу со светлыми и темными акцентами, каждая линия переходит в другую, каждая форма связана с соседней: и сама гравюра, и изображаемый мотив живут в удивительной органичной целостности. Так в офорте Сегерса рождается ощущение потаенной, вечной и неистребимой жизни природы, ее собственной активности, открывающейся глазу человека, но развивающейся независимо от него.

панорамного пейзажа к утрированно горизонтальному. В «Виде на Амерсфоорт» и в «Виде на Вагенинген» сопоставлено горизонтальное движение вдоль листа и движение в глубину гравюры, куда ведет дорога, куда влекут планы. В эти офорты входит цвет, пока еще не слишком настойчиво: художник печатает зеленой краской по зеленой бумаге, лишь местами подкрашивая доску бурым. Пока еще цвет служит объединению планов, смягчению деталей, достижению целостности. Сегерс стремится уловить цельный ритм пейзажа, здесь



Однако подобный мотив, которого Якобу Рейсдалю хватило на все его офорты, недолго привлекает к себе Сегерса. Земное пространство, включающее в себя реки, горы, хижины и города, — вот что становится главной темой Сегерса. В «Пейзаже с двумя колокольнями» художник еще очень осторожно отдаляется от предмета изображения, он еще применяет традиционную кулису, линия при всей своей живости понимается им довольно орнаментально. Здесь еще чувствуется знакомство со старой гравюрой, в частности Альтдорфера, но штрих становится в этом офорте совсем другим, необычайно разнообразным: он струится в ветках, обрывается точками, почти пунктиром в листве, дрожит и прерывается в силуэте далекого города. А в «Речном ландшафте» Сегерс уже резко порывает с принятой в голландском пейзаже низкой точкой зрения: река бесконечно течет перед нашими глазами, изгибаясь прихотливым меандром, окруженная скалами, церквами, кустарником. И штрих удивительно послушно следует этому течению, все более истончаясь, скользя, протравливаясь до пятен на переднем плане, рассыпаясь мелкой пылью на среднем и исчезая в тонкой ретуши сухой иглы в глубине.

Но для Сегерса в таких офортных приемах еще слишком много спокойствия. Он переходит от

есть масса деталей — небо, холмы, здания и дороги, но все подчинено ритму, прокатывающемуся без задержки от края к краю. В этих поисках ритма подробности начинают мешать художнику, он выполняет офорт «Малые корабли» (вероятно, очень вытянутый, до нас дошло всего лишь два фрагмента), который строится на чистом ритмическом повторении одного предмета. Тонко награвированные, напечатанные на голубоватой или желтоватой бумаге, слегка протонированные кистью, эти корабли плывут перед нами непрерывной чередой, как некое видéние, не имеющее отношения ни к морю, ни к небу.

Но все более и более влекут к себе Сегерса горные пейзажи, которые составляют добрую половину всех его офортов.

Первоначально художник еще стремится к жизненному правдоподобию мотива. Так, Сегерс изображает «Пейзаж с путником», но фигура человека совершенно исчезает в складках скал; казалось бы, этот горный мотив реален, но слишком дико торчат камни, зловеще поднимаются обуглившиеся стволы, а наверху, в горах, виднеется озеро. В этом офорте совсем нет штриха, как такового: Сегерс использует очень мягкий лак и царапает на нем толстой иглой, местами он протравливает доску чем-то похожим на лавис, и все

это печатает голубым цветом на тонированной желтоватой бумаге. Эти технические приемы позволяют ему достичь очень цельного изображения, лишенного описательности, перечисления.

У Сегерса появляются офорты, известные во многих оттисках, причем все они напечатаны поразному: то черной краской на белой бумаге, то черной на коричневой, то зеленой на желтой, то, наконец, коричневой на бежевой, причем в этом случае он подкрашивает даль ярко-голубым прямо на оттиске.

Иногда такая разница печати — всего лишь поиски наиболее выразительных и эмоциональных сочетаний цвета, но подчас это как бы доказательство того, что именно цвет создает не только эмоциональный образ пейзажа, но и коренным образом воздействует на самые его формы. Таков «Пейзаж с водопадом», где от оттиска к оттиску усиливаются мрачность, безлюдность, фантастичность ландшафта, причем один из последних оттисков, напечатанный синей краской по синей же тонированной бумаге, воспринимается как кошмарное ночное

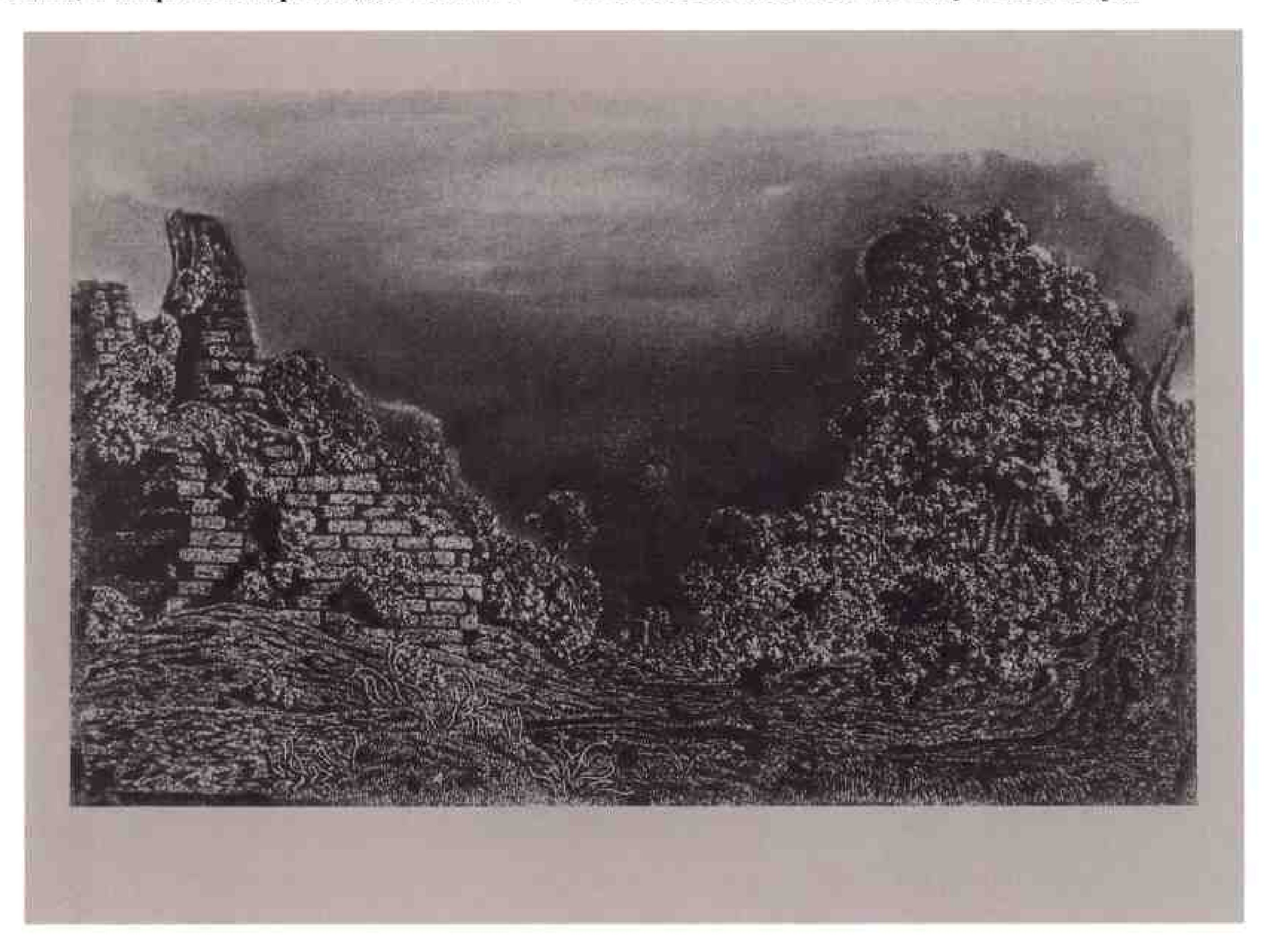


161.
Г. Сегерс
Скалистая долина с дорогой

видéние, ничем не схожее с уютным, залитым солнцем пейзажем на одном из первых оттисков.

Все более нарастает у Сегерса субъективность в восприятии мира: то он при помощи только лишь разной печати может полностью трансформировать образ природы, то, пользуясь лависом, он с такой прихотливостью разыгрывает мелькание света и тени на скалах, что они превращаются почти в чистый орнамент пятен. Надо отметить и появление логически странных деталей, вроде ветряных мельниц в закрытых горных долинах или парусных лодок на горных речках.

Пейзажи Сегерса часто выглядят безысходно мрачными: соединение зеленовато-бурых тонов с голубовато-серыми создает образ отчаяния, причем очевидно, что Сегерс так ощущает состояние самой природы. Горные панорамы Сегерса расширяются, точка зрения все повышается, рельеф скал, стволы, здания — все это как бы сплавляется в единый массив, высящийся так от века, где человек может лишь проложить царапину дороги, но никак не повлиять на саму жизнь мира.



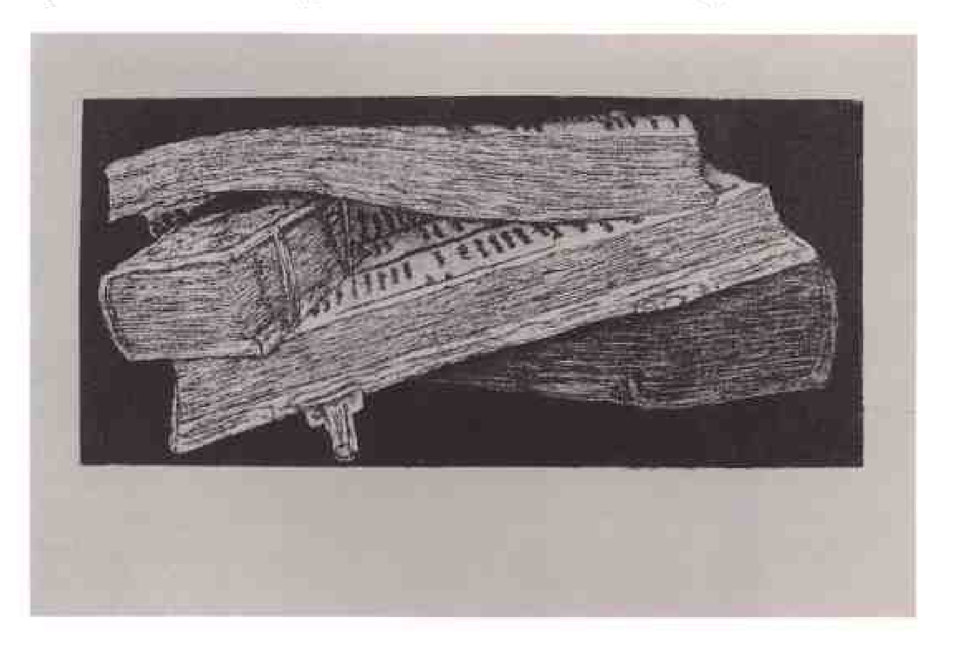
162.
Г.Сегерс
Гробница Горациев и Куриациев

Эта космичность мироощущения Сегерса, выключение человека из его восприятия жизни природы заставляет художника все больше обращать внимание на форму самих скал, на их рельеф, на причудливость их очертаний. В некоторых офортах эта орнаментальность форм самой земли удивительно подчеркивается системой цвета, где коричневые пятна лежат на желтых, где небо необыкновенного серого тона, где используется не только штрих, но кажется даже изобретенная Сегерсом (диковинным образом!) акватинта, где повторная печать не на бумаге, а на тонком полотне создает уже чистое ви́дение пустой от всего живого земли.

Причем важно заметить, что образы такого рода — не случайность у Сегерса, это та художественная цель, которой он добивался. В одном из лучших своих горных пейзажей «Скалистая долина с дорогой» Сегерс первоначально создает на редкость впечатляющий вид горной долины в окружении мощно высящихся скал. Этот офорт несет следы почти всех изобретений Сегерса в области техники: здесь можно различить и употребление мягкого лака, и лависа, и цветной печати кроющими красками, и подкрашивание оттиска. Горы, поток, дорога и селение в глубине создают образ реального, схожего с альпийским пейзажа. Но Сегерс продолжает работать над доской: он ее обрезает, убирает все реальные детали — реку, дорогу, здания, подчеркивает структуру скал, создает некий орнамент рельефа, отказывается от цвета, оставляя лишь странный желтый тон пустыни, уничтожая все воспоминания о человеке, животных, растительности. По сравнению с первым состоянием офорта второе выглядит как гравюра на тему Апокалипсиса.

И вместе с тем усиление экспрессивности офортов за счет изобразительности несет явственный философский подтекст, в этом есть мысль о масштабе мира, оттенок размышлений о непостижимости мироздания. Природа в поздних офортах Сегерса встает как некая темная сила, губительная для человека. В таких его листах, как «Корабль в бурном море» или «Шторм», это отчетливо видно. Эти гравюры — уже подлинные ночные кошмарные виде́ния: сама стихия уничтожает человека и его творения. Для того чтобы выполнить подобные офорты, Сегерс изобретает особый способ травления, который сейчас называется резерважем: кистью, пропитанной жидким лаком или жирным маслом, он наносит на доску рисунок перед травлением, отчего эти места не протравливаются и выходят на оттиске белыми. В соединении с мрачными темно-коричневыми или темно-зелеными тонами краски или самой бумаги такой белый штрих выглядит необыкновенно эффектно и вполне достигает своей цели.

Говоря о технических изобретениях Сегерса, надо заметить, что он свободно применял свои открытия в разных целях: например, метод резерважа в других случаях дает эффект движения или лунного света («Большое дерево», «Большая церковная руина»). Так у Сегерса фантазия и реальность идут рука об руку: даже в поздних офортах мы видим панорамные пейзажи, трезвые, как перспективы Аверкампа, а в такой архитектурной ведуте, как «Вид Ноорденкерка», прозаическая протокольность соединяется с поэтичностью ви́де-



163.
Г. Сегерс
Книги

164.
Рембрандт
Благовестие пастухам. 1634



ния. Эта способность наполнить самое обыденное изображение образностью, уловить широкие масштабы в самых заурядных предметах и явлениях может быть особенно наглядно воплощена в сегерсовском натюрморте «Книги», в котором книги предстают перед зрителями так же величаво и значительно, как и любой его горный массив.

Сегерс не был популярен при жизни. Можно думать, что как раз неудержимое стремление к эксперименту, к новым техническим приемам и изобретениям и мешало ему в завоевании популярности: из-за своих опытов он, очевидно, печатал слишком малый тираж офортов. Если вспомнить, что Сегерс много лет фанатически работал над гравюрой, то надо признать, что от него сохранилось очень мало офортов: современная критика оставляет за ним около пятидесяти гравюр. Многие, вероятно, утеряны, те же, что сохранились, известны, как правило, лишь в одном-двух оттисках.

Сегерс, вероятно, хорошо был знаком с предшествующей гравюрой (он копировал в цветном

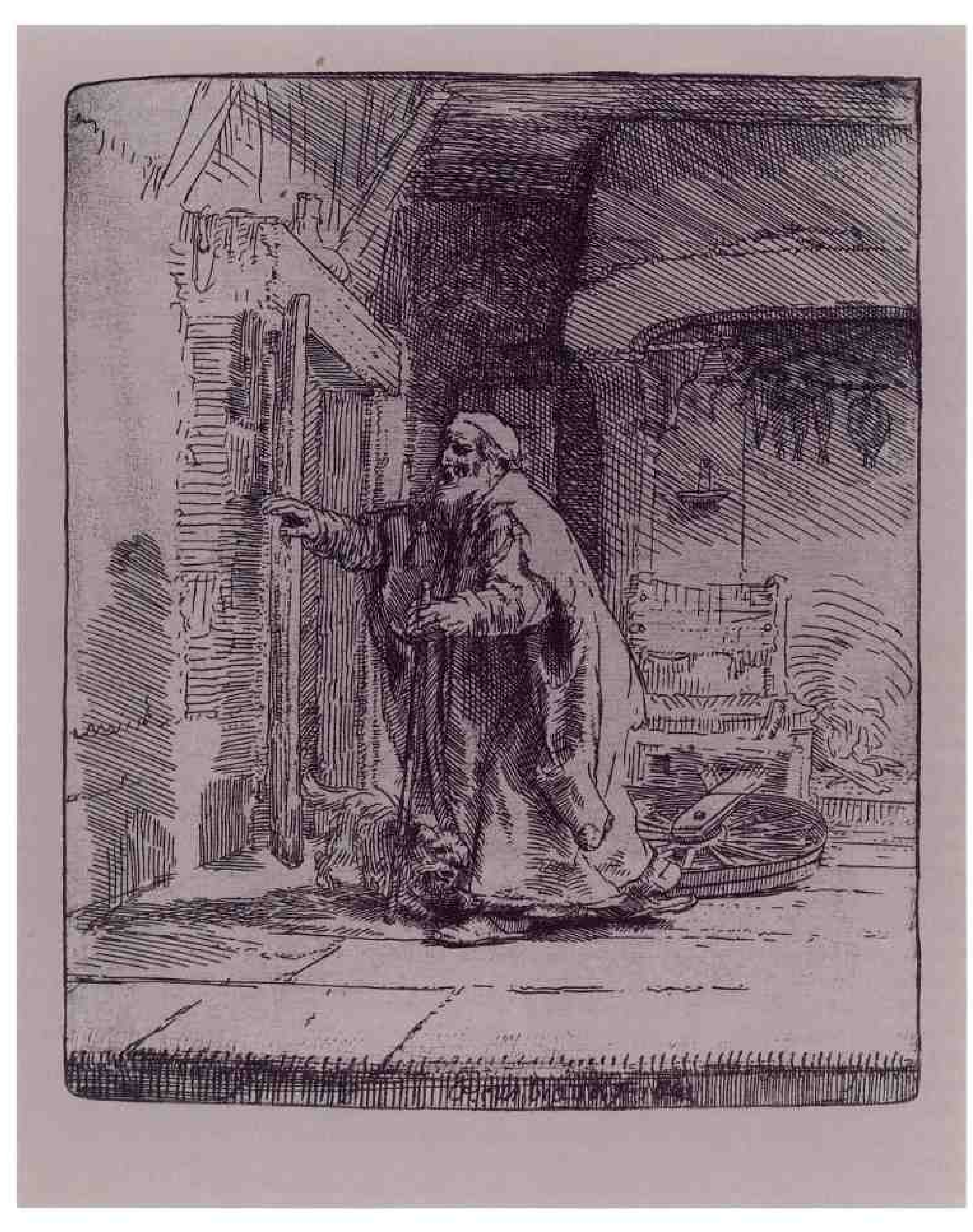


165.
Рембрандт
Три дерева. 1643

166.
Рембрандт
Слепой Товит. 1651

офорте ксилографию Г.Бальдунга Грина и сделал вариацию на тему офортов мастеров дунайской школы), он многое воспринял у нидерландцев — П.Брейгеля Старшего, И. де Момпера, но все это было нужно ему в поисках свободных форм выражения: мироощущение Сегерса чрезвычайно индивидуально и ни от кого не зависит. Для лучших его работ характерна необыкновенная окрашенность экспрессией, в этом смысле его можно сравнить лишь с художниками Нового времени, такими, как Ван Гог.

Влияние Сегерса после его смерти было весьма значительно. Равнинные пейзажи Рембрандта-офортиста вышли из горизонтальных пейзажей Сегерса, Рембрандт скупил на распродаже часть сегерсовских досок и одну — «Товий и ангел» — переработал в «Бегство в Египет» (надо отдать все предпочтения сегерсовскому варианту!), а на другой, возможно, выполнил «Три дерева». Якоб Рейсдаль во всех своих немногих офортах находился под впечатлением «Лесной фермы» Сегерса. К этим именам можно прибавить менее видных

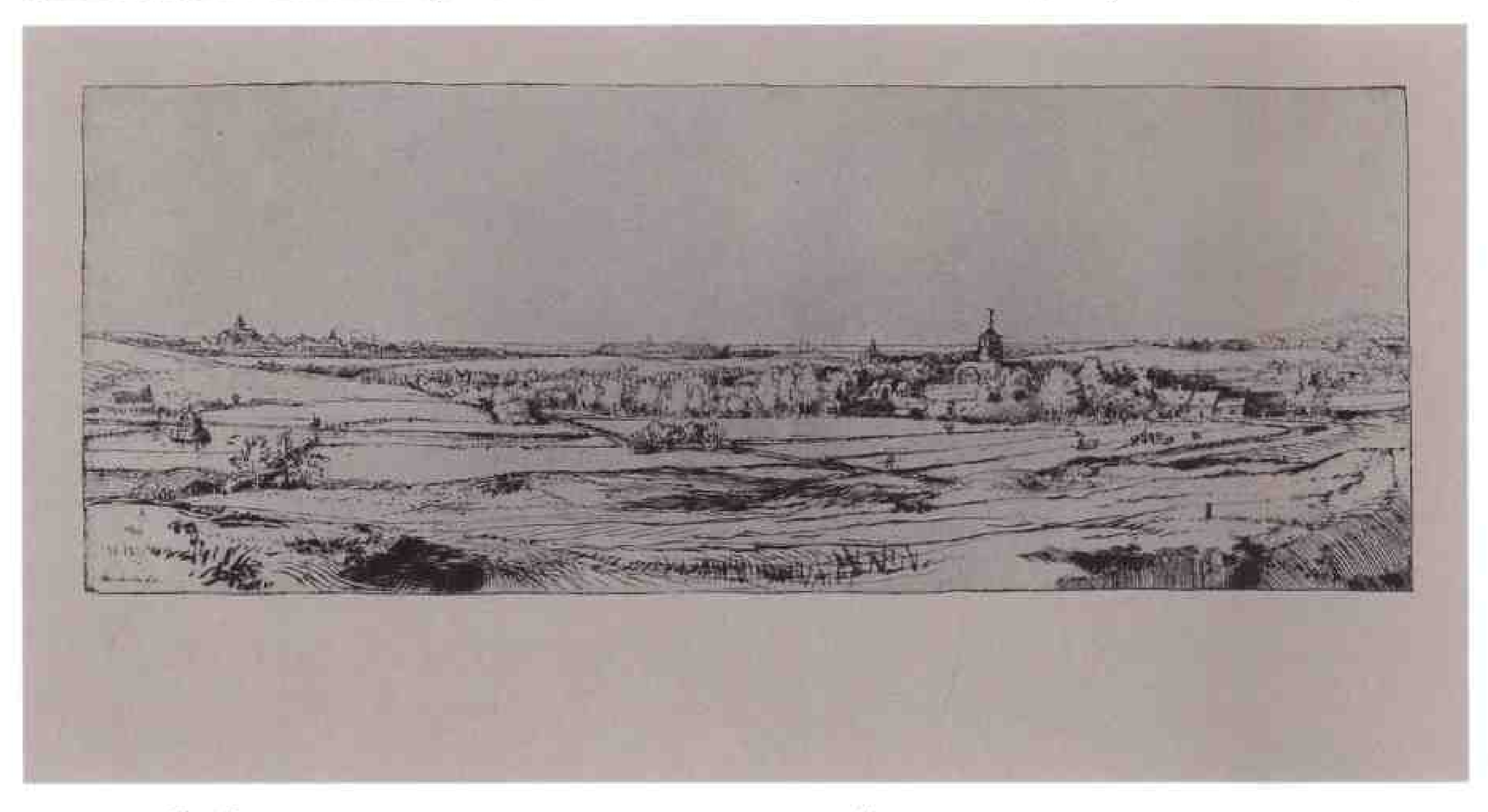


офортистов Р.Рогмана и А. ван Эвердингена, мастеров горного пейзажа.

Когда Геркулес Сегерс умер, Рембрандту было около тридцати лет, и около десяти лет он уже занимался офортом. Рембрандт не был таким фанатиком офорта, как Сегерс: живопись, гравюра и рисунок развиваются в его искусстве параллельно, не подавляя друг друга. В каждом из этих видов искусства он был не только самостоятелен, но создал особую концепцию, открыл совершенно новый метод. И замечательно, что если живопись и рисунок Рембрандта начинают творчески воздействовать на художественное сознание по сути дела лишь в 19 веке, то его офорт появляется удивительно своевременно, и после него самый термин «офорт» определяется в первую очередь исходя из рембрандтовской практики и рембрандтовских результатов.

Рембрандт сумел выделить в работах своих предшественников наиболее существенные и перспективные качества и, основываясь на них, из технического курьеза и артистической забавы (чем офорт был, по преимуществу, до Рембрандта) создал самый жизнеспособный и гибкий вид гравюры. В офорте Рембрандта претворились динамические и световые эффекты Пармиджанино и Ф.Бароччи, ритмическая плавность и живое чувство природы мастеров дунайской школы, повествовательность и гротескность Ж.Калло, грандиозность масштабов и техническое экспериментаторство Г.Сегерса. В том, что это претворение было сознательным, что Рембрандт знал работы всех этих мастеров и учился у них, сомневаться не приходится: это видно и из «цитат», часто встречающихся в офортах Рембрандта, и из описей его коллекций.

Рембрандт занимался офортом почти всю свою творческую жизнь. Что привлекало его к этой технике? Во-первых, отметим личный, интимный характер всего его искусства: с каждым из его произведений надо остаться наедине, глубоко прочувствовать образы его героев, вжиться в духовную атмосферу картины. Этой общей для всего искусства Рембрандта черте как нельзя более отвечает офорт, лишенный риторики резцовой гравюры и эмоциональной или декоративной напряженности ксилографии. С другой стороны, причина увлечения Рембрандта офортом заключалась в стилевых возможностях этой техники, позволяющей передавать тончайшие градации света, легко противопоставлять темное и светлое в композиции, добиваться богатства тональных переходов, то есть в светотеневых качествах офортной техники, столь важных для всего рембрандтовского искусства. Наконец, офорт своей способностью к тонкой нюансировке масс, живостью и разнообра-



167.
Рембрандт
Поместье взвешивателя золота. 1651

168.
Рембрандт
Фауст. Около 1653

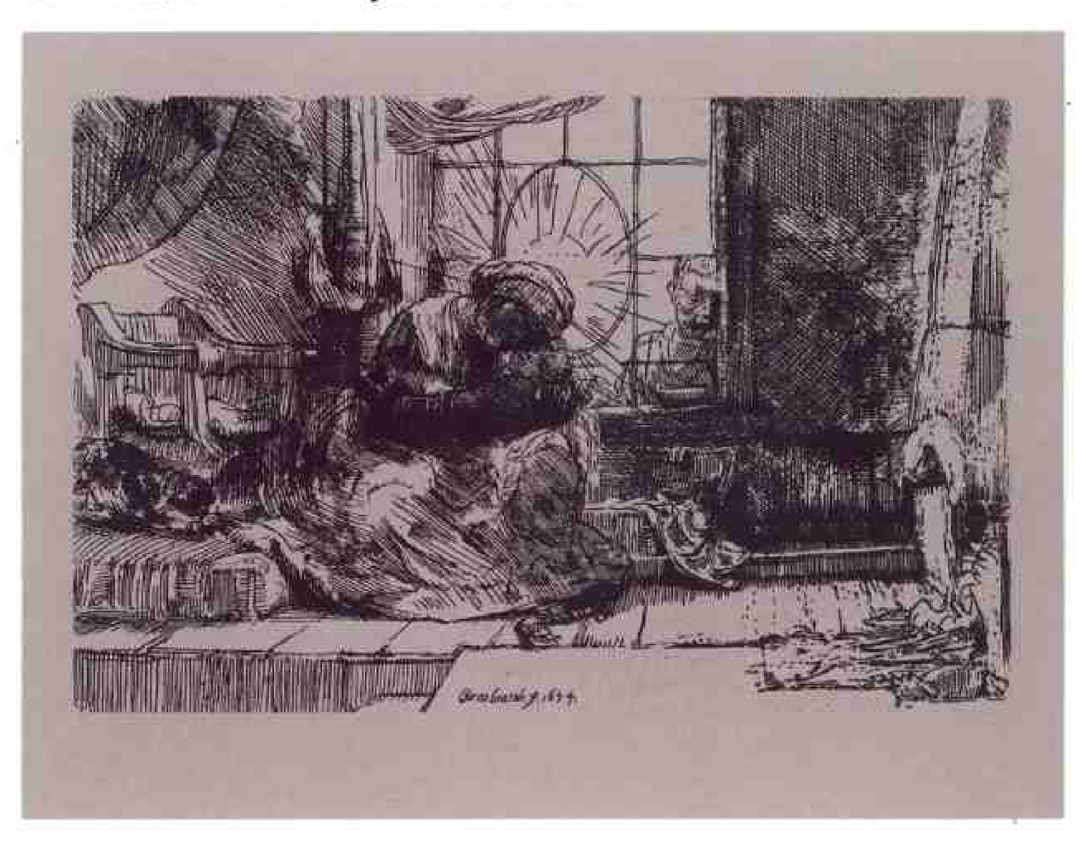


зием штриха, возможностями максимального наполнения пространства гравюры фигурами позволял Рембрандту естественно соединять в своих листах текучесть, подвижность, изменчивость, то есть динамически временнóе ощущение мира — с началом повествовательности.

Надо заметить, что последнее качество Рембрандт чрезвычайно ценит в офорте: при известной отвлеченности всякой гравюры эта техника без навязчивости, без вульгарности дает художнику возможность вести эмоциональный и разный по темпу рассказ о людях, событиях и обстоятельствах. Можно решиться противопоставить слегка абстрагирующуюся повествовательность офорта образной конкретности живописи в творчестве Рембрандта. Стоит сравнить хотя бы гравюру «Ангел покидает семейство Товия» с исполненной в том же 1641 году и очень близкой по теме к композиционному принципу картиной «Жертвоприношение Маноя» (Дрезден) для того, чтобы увидеть, что имеется в данном случае в виду.

Рембрандт начинает со штудий — маленьких гравюр-автопортретов и портретов родных. Офорты эти, как правило, награвированы очень тонкой иглой, дающей легкие короткие штришки, сгущающиеся в как бы пронизанную светом темную массу. Эти гравюры не нарисованы, а вылеплены, пластическое начало в них подчеркнуто, но пластика эта — не функция рельефного объема, она — только фиксация какого-то мгновения в движении теней, в изменчивости света, в потоке внутренних состояний. Эта светотеневая разработка, контрастная, но основанная на постепенных, тончайших, неуловимых переходах от тени к свету, воспринимается как зримый элемент психологического процесса: свет и тени не ложатся на формы головы и лица, не определяются состоянием внешнего мира — освещенностью, удаленностью, но словно бы проступают изнутри, усиливаясь, изменяясь в прямой зависимости от настроения человека, его душевного состояния.

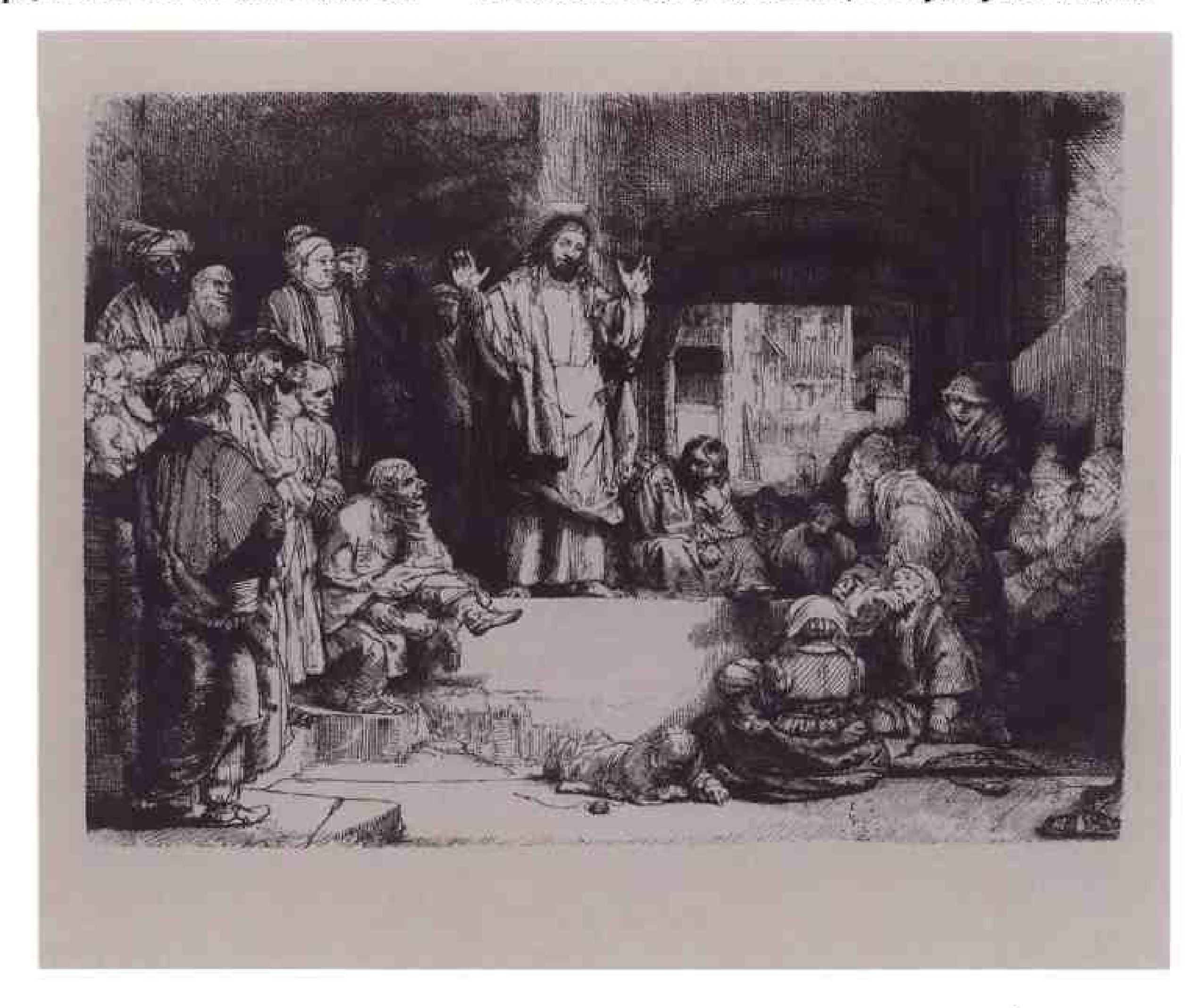
Такое психологическое и одновременно живописное понимание возможностей гравюры было совершенно новым: лучшие из офортистов, предшественников Рембрандта, либо разрабатывали принципы линеарности, как Калло, либо интересовались взаимоотношением рельефа и падающего на него света, как Пармиджанино. Гибкость, подвижность, трепетность офортного штриха оставались для них как бы еще не открытыми, специфические возможности офорта подавлялись воздействием других техник — резца, кьяроскуро.



Рембрандт тоже не сразу обретает свою офортную манеру. Его серия «Нищие» (1630 — 1631) еще несет на себе заметные черты воздействия прежнего офорта: это видно и в четком, твердом силуэте, и в длинных плавных линиях, и в резких контрастах темных и светлых пятен. Интерес Рембрандта-художника не идет здесь глубже внешней, чисто «живописной» характеристики игры света на изорванном тряпье, уродливых фигурах и обезображенных лицах. Однако, если сравнить эти маленькие офорты с листами из серии «Нищие» Жака Калло, которая послужила, несо-

мненно, импульсом к возникновению у Рембрандта интереса к подобным сюжетам, то бросается в глаза живость и острота ви́дения и непреднамеренность штриховедения у молодого художника. Фигуры рембрандтовских нищих никогда не позируют перед зрителем, они всегда словно бы увидены в какой-то момент их движения, состояния, действия.

Это стремление уйти от статики, от однозначности отчетливо видно во всем творчестве молодого Рембрандта-офортиста. Его многочисленные автопортреты — это также своеобразное желание запечатлеть процесс: каждый из подобных офортов вполне определен в своей характеристике, выражении, состоянии, подчас даже они неприятно поражают своей навязчивостью, настойчивой вульгарностью, но, сопоставленные друг с другом, все эти ранние автопортреты являют собою картину необыкновенно богатой нюансами внутренней жизни человека. Рембрандт здесь не только и не столько штудирует мимику и ее зависимость от психологического состояния, как раскрывает дина-

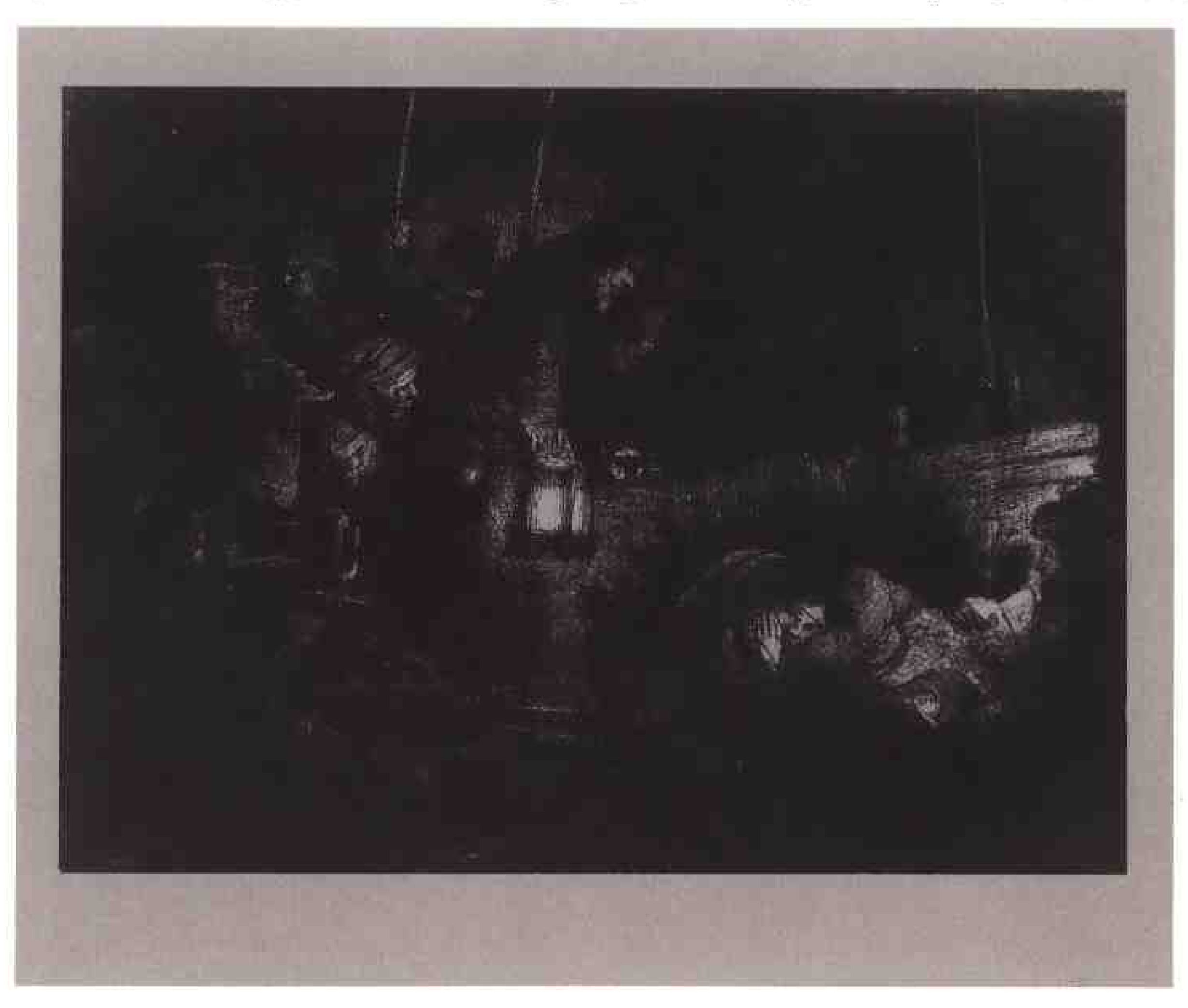


169.
Рембрандт
Святое семейство. 1654

170.
Рембрандт
Проповедь Христа. Около 1656

мику психологии, улавливает душевное состояние в процессе изменения. Так художника уже в первых же офортах привлекает проблема становления и развития образа, и именно она будет доминировать во всем его творчестве. Офортные приемы, которые он открывает и которыми пользуется, — это всегда лишь производное от этой основной проблемы. Кажущиеся быстрота и небрежность, с которыми наносятся штрихи, неопределенность физических черт, как бы полускрытых колеблющейся светотенью, даже очень малый размер офорта, который должен вызвать в зрителе ощущение работы над доской «в один присест», — все это определяется стремлением Рембрандта ввести в гравюру временнóе начало.

В ранних композициях все это поддерживается развернутым рассказом и резким действием. Наиболее характерный из этих офортов «Благовестие пастухам» (1634). Рембрандт строит здесь очень емкое пространство, открывающееся и вглубь — по горизонтали, и вверх — по вертикали. Как это видно по первому состоянию офорта, художник



171.
Рембрандт
Поклонение пастухов. Около 1657

сначала очерковым штрихом рисует всю композицию целиком, и лишь потом переходит к подробной, необыкновенно богато нюансированной разработке света и цвета. Сначала конкретизируется темная диагональ, включающая в себя ночное небо и погруженную в мрак даль земли; лишь полностью закончив — протравив и отпечатав эту часть офорта, Рембрандт обращается к изображению самой сюжетной сцены листа. Этот элемент композиции также строится как подчеркнутая диагональ, но светлая, перекрещивающаяся с темной, полоса динамична и в противоположность темной не имеет глубины, а стремительно изливается почти по поверхности листа, из угла в угол, от ангелов в небе к пастухам на земле. Все это создает очень сложное пространственно-временно́е решение: глаз зрителя мгновенно скользит от небесной сцены к освещенной чудесным светом площадке земли, где в ужасе разбегаются пастухи и скот, но при попытке перейти от земной сцены к небесной мы обязательно должны проследить взглядом всю глубокую даль на среднем плане, преодолевая мерцающий мрак ночи, сложный гористый рельеф, доходя до горизонта, и потом оказаться в сфере сияющих ангелов. Мы словно попадаем в иное пространство, открывающееся только после затраты усилия и времени, необходимых для прохождения ночной темноты.

Замечательно, что все это решение основано лишь на использовании светотеневых возможностей офорта, его тончайших градаций и подвижности масс и линий.

Однако в этом офорте, как и во всех ранних работах, есть еще известная театрализованность мизансцены, агрессивность эмоции, преувеличенная резкость средств выразительности. Чем дальше, тем больше Рембрандт будет стремиться к движению скрытому, внутреннему, еле уловимому, совершающемуся в некоем психологическом и душевном пространстве, к уловлению процесса духовной жизни человека. «Смерть Марии» (1639) — один из этапов этой эволюции Рембрандта. Весь интерьер заполнен костюмированными, двигающимися фигурами, местами художник детально передает фактуру предметов, облако с ангелами словно имеет вес и консистенцию. Но сцена под балдахином с умирающей и стариком, поправляющим ей подушку, в контраст всему окружению передается лишь тонкими, плавными, равномерными линиями без всякой светотени. Здесь в движении штрихов нет патетики и красноречия, говорят лишь отношения фигур — наклон головы, жест рук. И как раз от пышности и велеречивости окружающего так пронзительны эти простые, длящиеся, какие-то беззащитные линии, обрисовывающие почти тающие фигуры. Можно утверждать, что Рембрандт открывает в офорте способность к намеку, близость его эстетики к наброску, эскизу, относительность в этой технике самого понятия «завершенность». И если в ранних портретах жены ее лицо зарисовывается на одной доске по три, по пять раз, проявляется, таким образом, непосредственная и быстрая реакция на натуру, результат которой остается в пределах мастерской, а следовательно, вообще законченности не требует, то во многих лучших работах позднего периода эскизность манеры определяет всю стилистику офорта.



172.
Рембрандт
Старый Харинг. Около 1656

В «Неверии Фомы» (1656) вся сцена как бы соткана из тонких, нервных, поспешных линий, детали не прорисовываются, в фигурах лишь зачеркивается силуэт да отмечаются необходимые моменты лица и одежды, только несколько лиц оттенены более густой штриховкой. И сверкание белой бумаги, почти не закрытой следами иглы, соединяясь с данным почти намеком сиянием, окружающим фигуру Христа, заставляет воспринимать сцену как мгновенное видéние, представшее перед нами, в нашем современном сознании, словно вырванное из тьмы вспышкой магния. Так Рембрандт пользуется офортными возможностями, чтобы воплотить чудесное начало, заключенное в сюжете, — явление апостолам Христа, и одновременно передать кратковременность самого события.

Иной смысл имеет эскизность и кажущаяся небрежность штриховедения в офорте «Слепой Товит» (1651). Здесь трепетные, словно вибрирующие штрихи как бы растворяют фигуру слепого, покинутого в комнате старика, развеществляют



173.
Рембрандт
Принесение во храм. Около 1658

174.
Рембрандт
Три креста. Около 1660

материю, оставляя лишь чистую напряженность эмоции, излучение одухотворенности. Эта своеобразная зыбкость формы еще более усиливается в офорте «Давид на молитве» (1652), где пышность занавеса и убранство ложа делают особенно острым ощущение слабости и бессилия фигуры царя-псалмопевца, которая вся превращается в скользящий и трепетный свет.

Именно свет становится у позднего Рембрандта основным элементом офортов. В офорте «Рембрандт, рисующий у окна» (1648) боковой свет, скользящий по фигуре художника, ярко освещающий альбом и руки, выявляющий живую пластику некрасивого лица и вспыхивающий в белках и зрачках глаз, делает этот портрет столь программным. Резкий контраст белого окна и погруженной во тьму комнаты сообщает офорту драматизм и напряженность, снимающие прозаизм черт и деталей. В на редкость подробно проработанном портрете Яна Сикса (1647) тончайшие градации света наполняют лист особой поэтичностью, претворяя все простые предметы в комнате в нечто



таинственное. Медленно льющийся в окно свет окружает голову читающего, создавая впечатление одухотворенности всего облика Сикса, передавая длительность его внутреннего состояния — задумчивости и сосредоточенности.

Эти портреты выполнены иным методом, как нельзя более далеким от эскизности. Здесь художнику приходится рассчитывать и то, как процарапывает лак игла, и как протравливает металл кислота, и какое давление должен принимать оттиск при печати: самым важным оказывается тут взаимоотношение белой бумаги и темных сгущений штрихов — белое все время просвечивает, мерцает сквозь черное, придавая офорту естественность и дыхание жизни. В одном из самых последних листов Рембрандта «Лежащая негритянка» (1658) главное — в передаче прозрачной темноты, наполненной мерцанием и теплом, излучаемым телом женщины.

Поразительна способность Рембрандта как бы перемешивать мрак и свет в офортах, заставлять их взаимопроникать друг в друга. У Рембрандта



175.
Я. Рейсдаль
Путешественники. Около 1650

176.
А. ван Эвердинген
Водяная мельница. Около 1660

свет и тьма из элементов стиля превращаются в категории бытия: все рождается в борьбе и взаимоотношении этих начал, контакт светлого и темного дает жизнь всему. Но Рембрандт никогда не предлагает результатов этой борьбы, она всегда творится на наших глазах, она всегда проявляется в длительности, в становлении, в самом течении жизни. Это можно проследить по всем значительным офортам Рембрандта, но может быть нагляднее всего это заметно в гравюре, известной под названием «Фауст» (ок. 1653).

решить исход этой борьбы света и тьмы. Никакая другая техника гравюры не могла дать Рембрандту возможность создать такую внутреннюю подвижность в композиции; живопись же оказалась бы излишне конкретной. Рембрандт раскрывает саму специфику офорта как техники, позволяющей ввести в изображение время, длительность, становление. Этим и объясняется в первую очередь то, что вплоть до нашего времени офортная техника развивалась в русле открытий и традиций Рембрандта.



Направленность творческой воли ученого, концентрация его духовных сил порождает чудесное видéние, возникающее на фоне окна: сияющий магический диск с таинственной анаграммой. Лишь голова ученого и лучезарный диск несут на себе максимальную силу света, все остальное в комнате расплывается в зыбкой полутьме, до черноты сгущающейся в углах, призрачно светящейся на столе и глобусе. Очень тонко взвешенным расположением масс художник заставляет в этом офорте все как бы балансировать: диск вот-вот угаснет, и тьма зальет комнату, но он может и разгореться и совсем прогнать мрак. Все это внутреннее напряжение развивается во времени, усилие Фауста длительно и непрерывно, но лишь время может

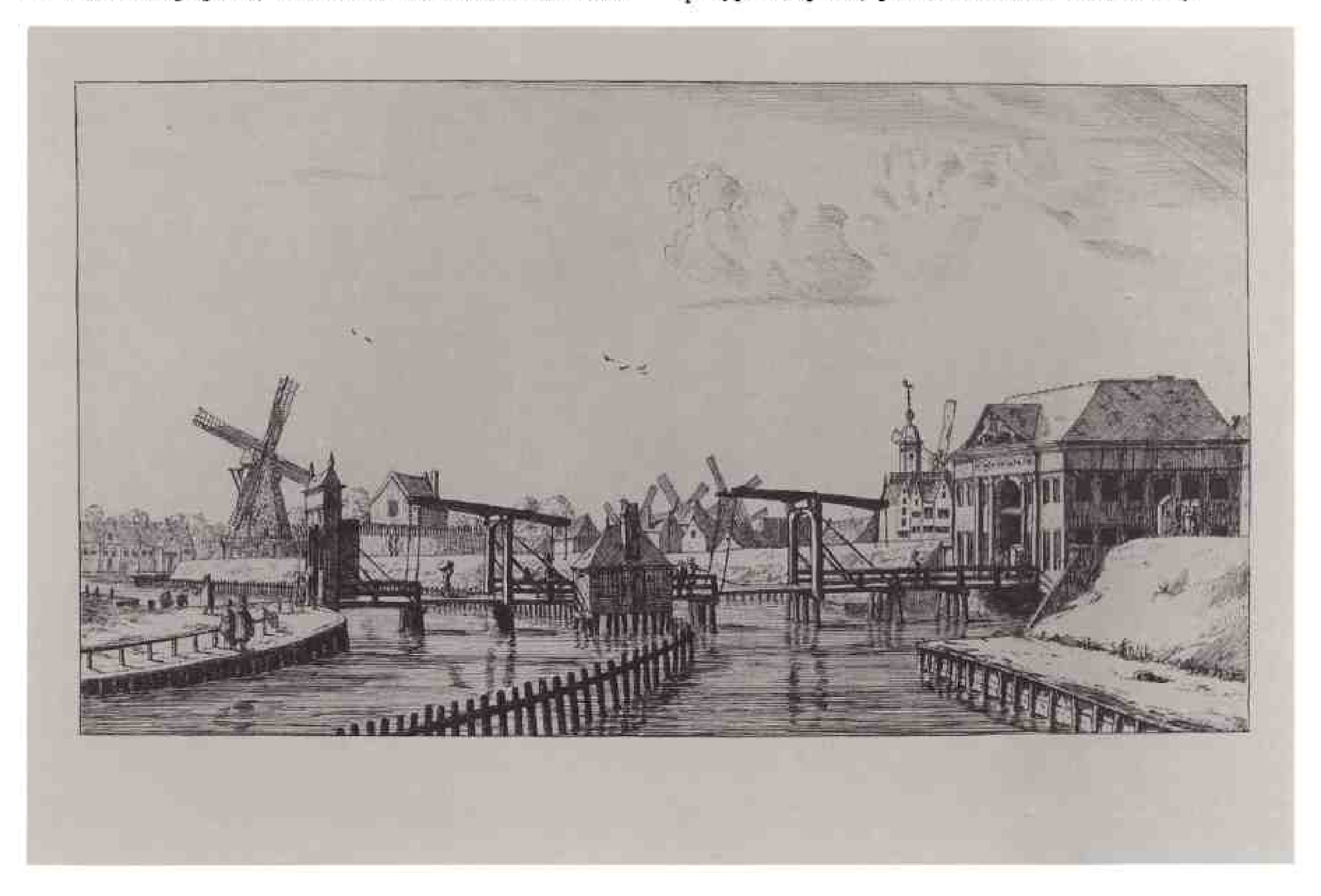
Но Рембрандт открыл еще одну сферу офорта, причем такую, которая после него не развивалась, — его трагедийные возможности. Максимально используя контрасты темного и светлого, текучесть и подвижность штриха, нюансировку света, Рембрандт выполнил поразительную серию «ночных сцен», посвященных основным эпизодам евангельской легенды. Все эти сцены решены как трагические ночные видéния, где один лишь свет выражает смысл происходящего.

Самая замечательная из этих гравюр — «Принесение во храм» (ок. 1658). Здесь нет твердых предметов и четко очерченных фигур, есть только дыхание и трепет светоносной материи, сгустки света, мерцание лучей, вспышки пламени и перели-

вы отблесков. И вся эта наполненная вибрирующим светом среда воспринимается как горящий жар эмоций, как душевное напряжение, возрастающее до высшей одухотворенности.

Свет струится от головы старца Симеона и озаряет окружающих. Природа этого света таинственна и непонятна. Все в этой сцене замерло, но пылающие блики, фосфоресцирующие переливы, бегающие языки пламени — весь этот мощный ритм света, торжественно поднимающегося вверх от головы пророка, магически освещающего сидящего старика, трепещущего на нагруднике и тюрбане стоящего и тревожно вспыхивающего на султане его посоха, — все это создает ощущение идущего из глубины внутреннего горения, наполняет сцену потаенным и непрерывным движением.

В офорте «Снятие с креста» (1654) сверкание и отблески пламени претворяются в своеобразный световой реквием, грозно звучащий вначале наверху, у распятия, постепенно затухая, стекающий вниз, вибрирующий печальными отголосками на фигуре старика, расстилающего плащаницу.



177.
Зееман (Рейнир Ноомс)
Новый порт. Около 1650

178.
А. ван Остаде
Отец семейства. 1648

И в этих, и в остальных офортах цикла Рембрандт пользуется тем же поразительным приемом светописи. Здесь художником использован весь диапазон средств гравюрной техники: глубокое травление, сухая игла, густая затяжка, непосредственное наложение пятен краски на поверхность доски. Но даже сознавая все это, не вполне ясно, как Рембрандт добивается такого максимального контраста между тьмой и светом, возможного, казалось бы, только в ксилографии, как ему удается с такой гибкостью и естественностью работать в офорте белым пятном, белым штрихом.



«Ночные сцены» всегда будут высшей точкой в развитии мирового офорта. Но, может быть, самая значительная доска Рембрандта — это лист «Три креста» (ок. 1660), лишь примыкающий к этой серии.

Художник долго работал над этим офортом. Он известен в четырех состояниях, последнее, в котором наиболее полно выражена концепция произведения, относится к началу 1660-х годов. В результате радикальной поздней переработки «Три креста» оказались близкими по стилю к «ночным сценам».

Этот монументальный офорт как бы соединяет в себе две главные проблемы рембрандтовской гравюры: свет и движение. В полупрозрачном хаосе, окружающем распятие, поток призрачного света, текущего с неба, случайными бликами падает на множество людей у подножия креста, мечущихся в беспорядке, создавая причудливую игру пятен и линий. В офорте, за исключением распятого Христа, нет ни одной до конца определенной фигуры: черный туман мрака окутывает пространство, закрывает детали. И как бы для того чтобы усилить это ощущение хаоса, Рембрандт, перерабатывая и делая более темной доску, вводит в композицию странные, огромные, сосредоточенные фигуры воинов. Они даны в преувеличенных масштабах, отчего пространство доски усложняется и запутывается, а погруженные в некую оцепенелую меланхолию, рядом с хаотическим движением всей сцены, эти фигуры вносят в композицию иной темп — медленный, длительный, протяжный.

В «Трех крестах» свет и движение сливаются в нечто единое: в других офортах можно мысленно убрать световую разработку и останется чистая динамика линии и композиции, здесь это невозможно. Движение проявляется через свет, а свет явлен только в движении. В этом офорте Рембрандт вполне разрешил задачи, которые он ставил еще в ранние годы, добившись, по его словам, «наибольшей и наиестественнейшей подвижности». Поэтому «Три креста» в его позднем варианте оказались одним из последних офортов художника.

Есть еще одна область графического искусства Рембрандта, которой мы не касались, — это пейзаж. В 1640 — начале 1650-х годов пейзаж был доминирующим жанром в творчестве Рембрандта-офортиста. В нем он создал самые, может быть, популярные свои гравюры, влияние которых на пейзажистов последующих эпох было очень велико.

Пейзаж Рембрандта, в отличие от пейзажей Сегерса, развивается в русле национальной традиции. Он отталкивается от ландшафтов Гойена, с их неприхотливостью, достоверностью, мягкостью.

Ранние пейзажи (1640 — 1642) — это всегда изображение бесхитростных уголков пригородов Амстердама с плоским горизонтом, редкой растительностью и далеко друг от друга разбросанными домиками. Это природа Голландии в ее будничном виде.

Рембрандт рисует иглой мелкими штришками, позволяющими ему подчеркнуть объем, скрупулезно выявить все детали предметов, показать индивидуальные черты каждого из них. Он любовно вырисовывает хижины, сеновалы, мельницы, он улавливает тени, бегущие по дюнам, выразительно передает огромное низкое небо Голландии, используя для этого лишь белый тон самой бумаги («Хижина с сеновалом», «Хижина с большим деревом», «Мельница», 1641).

Но сразу же после этих листов появляется самый знаменитый из пейзажных офортов Рембрандта — «Три дерева» (1643). Художник выбирает момент

перелома в жизни природы, момент, когда только что прошла гроза, когда уже все недвижимо и все еще пронизано напряжением борьбы.

Здесь не только раскрыты стихийная мощь природы, ее неисчерпаемая жизненная сила, вечное изменение и движение. В этом офорте мы ощущаем взволнованность самого художника, запечатлевшего момент победы светлого начала над темным, мы чувствуем в нем большой этический смысл. «Три дерева» — это яркий пример героического пейзажа.



Считается, что «Три дерева» были выполнены Рембрандтом на доске Сегерса, и это воспоминание о пейзажах Сегерса осталось не только в виде густых и сильных контрастов света и тьмы, что было нужно, чтобы закрыть остатки сегерсовского травления, но и в самом образном строе пейзажа, столь выпадающем из всех офортных ландшафтов Рембрандта.

«Три дерева» — своеобразное завершение раннего периода «бури и натиска», как часто называют начальный период творчества Рембрандта. В работах последующих лет тяготение к драматизации, к открытой эмоциональности сменяется нарастающими оттенками сдержанности, поисками равновесия и гармонической естественности образа.

Уже в группе пейзажных офортов, выполненных в 1645 году («Вид на Омваль», «Мостик Сикса»), несмотря на их кажущуюся близость к ранним пейзажам, обнаруживаются черты иного стиля. Здесь исчезает скрупулезная детализированность, штрих становится более эскизным, подвижным и широким, сам тон бумаги начинает играть важнейшую роль в образной и композиционной структуре листа.

Но вершина Рембрандта-пейзажиста — офорты последнего периода, созданные в начале 1650-х годов. В пейзажах этих лет пространство бесконечно расширяется, изображение становится предельно емким. Художник предпочитает здесь узкий горизонтальный формат, выбирает отдаленную и высокую точку зрения, часто сводит композицию почти к схеме расположения пространственных планов, и от всего этого пейзаж словно распространяется вширь и вглубь, вбирая в себя просторы земли, небесные дали — весь безграничный мир природы. Здесь опять следует вспомнить о пейзажах Сегерса. Его равнинные ландшафты во многом послужили для Рембрандта и образцом, и отправной точкой.

Эти последние пейзажи Рембрандта выполнены почти целиком в технике сухой иглы. Именно обратившись к сухой игле, Рембрандт смог создать бесконечную панораму пространства в «Поместье взвешивателя золота» (1651), наполнить таким богатством колористических оттенков «Пейзаж с хижиной и башней» (ок. 1652), насытить дали воздухом, преломляющим и стушевывающим очертания, в «Пейзаже с охотником» (ок. 1652), наконец, создать такой шедевр постижения световоздушной среды, как «Дорога вдоль канала» (ок. 1652).

В своих пейзажах в понимании света и воздуха, их взаимодействия, в передаче пространства и вос-

приятии природы Рембрандт-офортист оказывается глубже и значительнее своих современников и далеко опережает других пейзажистов 17 века, предвосхищая достижения барбизонцев и мастеров импрессионизма.

Офорты Рембрандта трудно переоценить. Из многих возможностей, которые открывались офортисту в начале 17 века, он единственный нашел максимально перспективный путь, направленный к естественности, живости, динамике. Рембрандт первый отчетливо понял, что светотеневые градации, движение штриха, передача процесса — вот что может определять специфику офорта. И он развил эти черты до предела. То место, которое в ксилографии принадлежит Дюреру, а в резцовой гравюре — Мантенье, в офорте, несомненно, занимает Рембрандт.

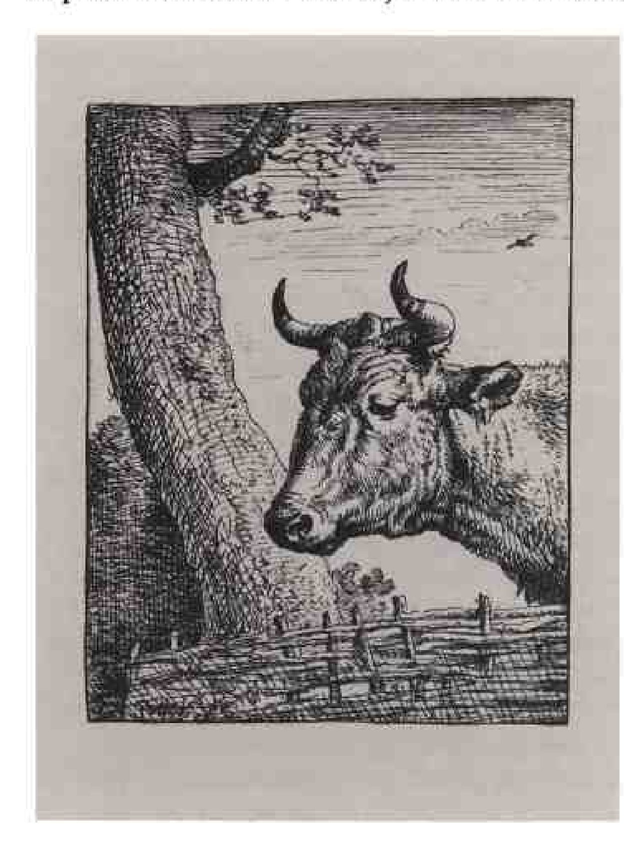
Творчество Рембрандта-офортиста намного перерастает рамки собственно графики. И по широте тематики, и по своей глубине Рембрандт не сравним ни с одним из своих современников. В руках Рембрандта офорт становится техникой, которая может воплотить каждый оттенок любой эмоции — от нежной поэтичности до полного трагизма. Отдельные из этих качеств Рембрандта продолжали и некоторые его ученики, и художники более поздних эпох. Но лишь только к концу 19 века появляются мастера, которые смогли дальше развить возможности офорта. Однако каждый из них довольствовался очень узким кругом проблем. Сравниться же с Рембрандтом по широте диапазона не мог никто из них.

Может быть, именно в этом, как это ни парадоксально, лежит причина того, что искусство Рембрандта-офортиста не сыграло роли в дальнейшем существовании голландского офорта, которую естественно было бы предположить. В Голландии в этой технике продолжали работать десятки граверов, но все более обособляются они в определенных жанрах, все поверхностнее и штампованнее становятся их работы. После Рембрандта офорт Голландии приобретает характер своего рода массового искусства.

Для голландских офортистов, в отличие от мастеров почти всех иных школ гравюры, специализация по жанрам была необычайно характерна. Можно со всей определенностью сказать, что, кроме Рембрандта, ни один гравер не переступал, как правило, облюбованной им области. Как известно, это же характерно и для голландских живописцев, причем даже самых выдающихся.

Такая однообразная разработка близких друг другу сюжетов и мотивов, стремление работать на широкий художественный рынок, где популярного мастера должны узнавать, удовлетворить желание потенциальных покупателей видеть в гравюрах себя, своих соседей, свою местность — все это очень быстро привело к чрезвычайной нивелировке дарований и почерков. Собственно говоря, кроме названных офортистов, творчество почти всех остальных граверов не поднималось над уровнем посредственности. Это утверждение можно ограничить лишь одним исключением — офортными работами Якоба Рейсдаля.

Рейсдаль оставил чуть менее десятка офортов, причем не все они равноценны. Но в лучших из них он обнаруживает тонкое понимание специфики офорта.



179.
А. ван Остаде
Рыболовы. 1653

180.
П. Поттер
Голова коровы. Около 1650

Его лесные пейзажи покоряют своей мощью. В них есть близость к отдельным листам Сегерса, но Рейсдаль дальше развивает тему стихийной жизни природы. Рейсдаль гравирует тонкой иглой, позволяющей добиваться большой прозрачности в оттиске и оттенять отдельные места композиции сильными цветовыми акцентами.

Напряженные ритмы стволов никогда не подчеркиваются художником, их почти целиком закрывает тонкая паутина листвы. Если присмотреться к его офортам, то видно, что Рейсдаль пользуется в основном двумя формами штрихов — полукруглыми и удлиненными. И из этих элементов складывается та тяжелая и вместе с тем прозрачная масса листвы, которая заполняет его офорты. В гравюрах словно бы воплощается стихия, вышедшая из повиновения человеку; это обычно заброшенное человеком место, где растения как бы стремятся отвоевать расчищенное пространство. Отсюда такая неудержимость их движения, их стремление окружить хижины, перебраться на другой берег ручья.

Офорты Рейсдаля строятся, как правило, на диагональной композиции, что усиливает ощущение напряженного движения. Светлые и темные массы штрихов легко, почти незаметно переходят одна в другую, все штрихи сплетаются в сложную вязь, какое-то органическое сплетение, максимально далекое от расчетливого декоративизма гравюр В.Бейтевега.

Болотные пейзажи Рейсдаля сильнее насыщены цветом, штрих в них измельчается, свет скользит и мерцает. Здесь сплетение линий гораздо более прихотливое, нервное, заполняющее плоскость листа; оно как бы насыщается атмосферой — влажной и тяжелой.

Офорты Рейсдаля относятся к лучшему, что создано в голландском офорте, и по своей зрительной привлекательности, и по естественности и искусности владения техникой офорта, наконец, по тому особому чувству живой и неукрощенной природы, которое наполняет эти листы.

Именно этой силы восприятия природы и своего индивидуального лица нет у всех остальных голландских пейзажистов, работавших в офорте. Все эти мастера специализировались на изображении определенных пейзажных мотивов, вырабатывали свои, близкие друг другу приемы.

Руланд Рогман был почти исключительно мастером горного пейзажа. Возможно, что он знал гравюры Сегерса, но это почти не проявляется в его работах. Скалы в его листах декоративны, эмоциональное начало очень приглушенное. Рогман любил работать длинными, прямыми, параллельными линиями, не всегда при этом положенными по форме предметов. Эта условность приема еще более усиливает бутафорский характер скал и гор в его офортах. Фигурки в его пейзаже — чистый стаффаж, распределение света и тени условно, в результате чего офорты Рогмана, при всей дикости их мотивов, выглядят не более чем милыми картинками.

Схожий с Рогманом характер мы видим в офортах Алларта ван Эвердингена. Этот мастер, главным образом изображавший скандинавские скалы, ручьи и перелески, сразу же выработал очень мелочную, детальную и описательную манеру. Мелкими штришками он как бы лепит формы, зачеркивает всегда одинаковые силуэты кроны, рисует маленькие фигурки путников. Несмотря на необычный для Голландии мотив, эти маленькие листы столь же уютны и безлики, как и множество пейзажей с чисто голландскими сюжетами.

Наконец надо назвать еще одного мастера — Зеемана, мастера морских видов. По своим сюжетным мотивам он также близок к Сегерсу, но у Зеемана постоянно вступают в противоречие пейзажный мотив и манера штриховки. Его спокойные, аккуратные офорты далеки от темы стихии, которую он будто бы изображает.

В офорте Голландии развивались, кроме пейзажа, анималистический и бытовой жанры.

Крупнейшим мастером анималистического жанра в Голландии был Пауль Поттер. Его офорты очень близки по сюжетам к его живописи. Небольшие гравюры Поттера всегда точно нарисованы: художник работает коротким тупым штрихом, подчеркивая форму своих быков, сильно протравливает одни места и легко царапает лак в других, что дает сильный колористический эффект. Животные у Поттера всегда серьезны и всегда одинаковы. Стоит отметить в его офортах чисто крестьянское знание своих персонажей.

Среди сравнительно немногочисленных мастеров бытового жанра наибольшей популярностью до сих пор пользуется Адриан ван Остаде. Было время, когда его репутация не уступала репутации Рембрандта, сейчас об этом странно слышать. Его многочисленные офорты почти все посвящены будням и развлечениям крестьян. В литературе обычно отмечают несколько высокомерное отношение горожанина Остаде к своим героям. В известной степени для этого есть основания. Но многие из его офортов лишены этого оттенка. Типичен для его гравюр лист «Скрипач под большим деревом» (ок. 1660). Он всегда работает тонким и мелким штрихом и, по сути дела, не рисует, а как бы лепит этими штрихами изображение. Это дает ему возможность очень реально передавать светотень, формы, движение. Остаде — хороший бытописатель, но его офорты лишены всякой глубины; по ним можно изучать приметы повседневности, они забавны и повествовательны.

У Остаде были ученики и последователи, некоторые из них, например Корнелис Бега, не уступают учителю. Однако в отличие от живописи, в бытовом жанре в голландском офорте ничего выдающегося не было создано.

Но если попытаться оценить голландский офорт в целом, то значение его в истории гравюры велико. Впервые не отдельные мастера, но целая национальная школа стремится отразить в искусстве реальный быт, конкретную природу своей страны; впервые зрительная достоверность изображаемого оказывается важнее, чем соответствие идеальным образам; впервые гравюра ориентируется на взгляд, на чувства, на масштаб частного и обычного человека. Конечно, отдельные аналогичные проявления существуют и в гравюрах предыдущих эпох, и в творчестве графиков других стран. Но для голландской гравюры все эти черты, которые можно суммировать как стремление к познанию мира в его реальных, непосредственных формах, оказываются программными. Именно в этом огромная заслуга голландских офортистов: ведь конкретные достижения массовой гравюры в Голландии не слишком высоки, они гораздо ниже, чем в живописи этого времени. Но присущая голландцам новизна сюжетов, новый образный строй, новый художественный идеал резко отличают их графику от всей европейской гравюры 15 — 18 веков. Только 19 век в его сознательной тяге к жизненной достоверности, к точному отражению черт действительности в самом широком диапазоне продолжает и углубляет эти качества голландской гравюры. И если помнить, что массовая гравюра Голландии 17 века развивается параллельно с творчеством таких великих голландских граверов, как Рембрандт, Сегерс, Рейсдаль, то выдающаяся роль этой национальной школы будет оценена во всей ее значительности.

Автор статьи: Е.Левитин. *Очерки по истории и технике гравюры.* Художник Ю.А.Марков. Зав. редакцией Л.А.Шарафутдинова. Редакторы Е.Д.Федотова, Н.И.Рыбакова. Художественный редактор В.Г.Терещенко. Фотограф Н.А.Князев. Перевод на английский А.И.Ильф. Редактор английского текста А.И.Смелянский. Цветную корректуру выполнила Л.В.Егорова. Технический редактор Л.П.Богатова. Корректоры Л.И.Гордеева, И.А.Радченко. Корректор английского текста О.А.Татищева.

Dutch Engraving: 17th Century

The seventeenth century was the Golden Age of Netherlandish engraving. The article *Dutch Engraving: 17th Century* by Ye.Levitin is focused on the work of the great Rembrandt, who excelled in etching and blazed the trail for the application of this technique to various painting genres. Notable contributions to the development of Dutch engraving were made by Buytewech, Seghers, Ruisdael, Everdingen, and Ostade.

